

ARTES DA ESCRITA E ESCRITA DA ARTE: REPRESENTAÇÕES IMAGÉTICAS DA OBRA DE O. G. RÊGO DE CARVALHO
ARTS OF WRITTEN AND WRITTEN OF ART: REPRESENTATIONS OF THE IMAGES OF THE
O. G. RÊGO DE CARVALHO'S WORK

Pedro Pio Fontineles Filho¹

RESUMO: O presente artigo tem o objetivo principal de analisar as inter-relações entre a narrativa da obra do escritor piauiense, O. G. Rêgo de Carvalho e as interpretações e (re) leituras feitas sobre ela, a partir das ilustrações das capas de diferentes edições de seus livros. Metodologicamente, o artigo centrou-se na leitura analítico-interpretativa das ilustrações dos livros do autor piauiense. Paralelamente, houve diálogo teórico com autores como Sevcenko (1999), Decca (2000), Eco (2000) e Williams (1999) para as discussões sobre as aproximações entre história e escrita literária. Para as dimensões da arte, o embasamento se deu em Doody (2009), Paiva (2006), Burke (2004) e Bourdieu (1996). As diferentes ilustrações revelam que, na esfera da hermenêutica, literatura e arte se constituem como narrativas que se complementam com níveis distintos de consonância e dissonância.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Hermenêutica. História. Ilustrações.

1 Introdução

Escrever é sempre esconder algo de modo que mais tarde seja descoberto.

(Ítalo Calvino, 2009).

A escrita é uma atividade que envolve uma série de habilidades e criatividade, cujo resultado é a capacidade de surpreender pelos mundos que revela a cada leitura. A partir disso é que a interpretação mostra-se como algo inerente à atividade de compreensão e de conhecimento do mundo. Interpretar, além da intenção de compreender algo, também (re) significa e (re) cria, pois é fruto de uma série de condicionantes sociais, econômicos, políticos e culturais de cada tempo e espaço. Quem interpreta não está destituído desses aspectos, empregando-os sobre aquilo que está sendo interpretado. Contudo, é pertinente chamar a atenção para o fato de que há limites de interpretação, visto que o objeto interpretado imprime limitações à interpretação, para que não haja “deformações” do próprio objeto. As obras de arte, nas quais aqui

¹ Doutorando em História Social pela Universidade Federal do Ceará – UFC. Mestre e Especialista em História do Brasil pela Universidade Federal do Piauí – UFPI. Graduado em História pela Universidade Estadual do Piauí – UESPI. Graduado em Letras/Inglês pela UFPI. Professor Assistente do Curso de História da UESPI- Campus Clóvis Moura. Professor do Curso de Inglês Básico da UESPI. Coordenador do Curso de História em Regime Especial da UESPI. E-mail: ppio26@hotmail.com

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 180 a 200, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 7 jun. 2010.

podem ser incluídos os textos literários – tomando-se as esferas da forma e da estética, apresentam “mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração em sua irreproduzível singularidade” (ECO, 2005, p. 40) Essa idéia de uma pluralidade interpretativa é repensada anos mais tarde por Umberto Eco, afirmando que toda e qualquer manifestação textual, em perspectiva semiótica, impõe limites à interpretação. Por tal razão, em meio às interpretações, “necessitamos admitir que, pelo menos por um instante, exista uma linguagem crítica que age como metalinguagem e permite a comparação entre o texto, com toda a sua história, e a nova interpretação” (ECO, 2000, p. 16).

Para Umberto Eco é preciso que se atente para “uma rede semiótica”, no qual se percebe os sistemas de significação, dos quais as pinturas, desenhos, ilustrações fazem parte, bem os processos nos quais se desenvolvem tais sistemas. Nessa rede semiótica, texto e arte se relacionam por estarem em sistema intersemiótico da linguagem. Nessa postura, texto e interpretação devem ser friccionados de tal forma que a linguagem funcione como mecanismo semiótico de validação de uma nova interpretação. Conforme Pierre Bourdieu (1996), a literatura e arte compõem o campo cultural que se constitui ao longo da própria história.

Os livros de O. G. Rêgo de Carvalho, aos quais se faz menção são: *Ulisses entre o amor e a morte* (1953), *Rio Subterrâneo* (1967) e *Somos Todos Inocentes* (1971). Contudo, por questões de adequação ao presente artigo, apenas foram analisadas as capas de algumas edições e *Rio Subterrâneo* e a capa de *Ficção Reunida*. O primeiro por ter sido o livro com maiores mudanças de ilustração entre as capas das sucessivas edições. O segundo pelo desafio em se ilustrar um livro que contém as três obras. Tais livros ainda foram agrupados em uma única brochura, sendo intitulado de *Ficção Reunida* (1991). A análise das capas dos demais livros extrapolaria a dimensão exigida neste artigo, mas isso não diminui a validade das inferências aqui feitas. Inicialmente será feita uma breve apresentação das idéias que norteiam os livros, não por meio de resumos do enredo, mas pela interpretação feita por críticos acerca da obra. Posteriormente, as obras serão analisadas a partir das ilustrações de edições das obras, discutindo as aproximações e distanciamentos entre o texto e a imagem.

2 Os desafios de Hermes: impressões preliminares sobre a obra de O. G. Rêgo de Carvalho

A linguagem, especificamente a escrita, talvez seja uma das manifestações humanas mais suscetíveis às interpretações. Na mitologia grega, Hermes é o Deus da linguagem e da escrita; e dele teria derivado o termo hermenêutica, que, em geral, se constitui como o ramo da filosofia que se dedica à compreensão humana e à interpretação dos textos escritos. A escrita de O. G. Rêgo de Carvalho, principalmente por suas características introspectivas, é alvo constante de inúmeras interpretações por parte de críticos literários e estudiosos de maneira geral. Desde o seu primeiro texto, o escritor piauiense teve de se enveredar nas trilhas de Hermes, tendo de se deparar com análises de sua obra que ora contemplam suas intencionalidades, ora se distanciam da proposta inicial do autor. Nessa mesma trilha há as interpretações feitas pela arte de ilustrar as capas dos livros.

Conforme Sevcenko (1999) e Decca (2000), um grande desafio imposto ao historiador, sobretudo quando se empenha na construção do conhecimento em parceria com a narrativa ficcional, é ponderar entre compreensões subjetivas e entendimentos objetivos. Quando a escrita está sendo interpretada não é uma tarefa de atribuir sentidos somente às palavras. O autor do texto é inevitavelmente interpretado, pois não há texto sem os traços do autor, que, por sua vez, é marcado pelo mundo que o cerca, mundo esse que também é transformado pela escrita do autor. Não há imaginação, por mais absurda que possa parecer, sem nenhuma vinculação com o mundo real, pois caso contrário, não seria nem possível de ser compreendida por nenhum leitor ou interlocutor. Da mesma forma não há nenhuma realidade que não seja capaz de ser potencializada por atos de invenção e criatividade. Por esse viés, não há texto unicamente psicológico e nem texto unicamente social. Textos sócio-psicológicos ou psicossociológicos parecem ser o gênero mais apropriado para os romances de O. G. Rêgo de Carvalho. O literato “inscreve-se nessa linha do romance sócio-psicológico” (MOURA, 1997, p. 1). Se os seus textos estão nessa perspectiva entre o social e o psicológico, como se dá a percepção da realidade em suas obras? Seus personagens são expressões da inventividade ou projeções do “eu” do escritor e não do “eu” literário? O próprio escritor, em muitas entrevistas afirma que muito do que está escrito é uma revelação literária de sua vida, de seus desejos, anseios e medos. Sobre seus textos, O. G. Rêgo de Carvalho diz que “constituem autobiografia espiritual, refletem meus sentimentos e ideias” (CARVALHO *apud* KRUEL, 2007, p. 315). Ao contrário do que se possa pensar inicialmente, sentimentos e ideias não se inserem unicamente na dimensão interna ao indivíduo, pois são formulações que são engendradas no decorrer das inserções e relações sociais.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 180 a 200, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 7 jun. 2010.

Assim, a escrita literária, especificamente o romance, agrega várias dimensões que dão a ela características ambiciosas. Segundo Marthe Robert (2007), essa marca do romance foi se constituindo ao longo dos séculos XVIII aos princípios do XX, oscilando entre posturas negativas e posturas extremistas em relação ao romance. Um dos maiores questionamentos sobre o romance é sobre o seu status de veracidade, o que, para alguns críticos, determinaria o “bom” do “mau” romance. Contudo, “o romance nunca é verdadeiro nem falso, fazendo apenas sugerir um no outro, isto é, dispondo sempre exclusivamente da escolha entre duas maneiras de enganar, entre duas espécies de mentira que apostam desigualmente na credulidade” (ROBERT, 2007, p. 27).

No tocante ao “real” em O. G. Rêgo de Carvalho, Francisco Miguel de Moura afirma que “O real em O. G. Rego é Oeiras e seus símbolos (o Sobrado, a Fazenda, o Pé de Deus, o Pé do Diabo, etc.). O sobrado, por exemplo, vai ser um ponto de maior observação por parte dos ilustradores do livro *Rio Subterrâneo*. É a infância e seus problemas. É a loucura e sua problemática ainda tão mal conhecida.” (MOURA, 1997, p. 3). Tal “real” ainda pode ser visualizado na espacialidade de Teresina também com seus símbolos (o Liceu Piauiense, a Praça do Liceu, a Praça Pedro II, o Teatro 4 de Setembro etc.) e, em alguns momentos, na cidade de Timon, no Maranhão. O real é uma essência que cada indivíduo apreende e subjetiva, tornando visível uma ou várias realidades. Isso é demonstrado nas obras de O. G. Rêgo de Carvalho, pois as cidades de Oeiras, Teresina e Timon são a realidade literariamente percebida pelo autor. São cidades “subterrâneas” porque expressam os sonhos, angústias e medos do autor, mas que emergem constantemente em cada linha escrita.

Entretanto, é pertinente que se diga que, mesmo havendo essa admissão de que sua escrita traz fortes traços de si, as interpretações sobre suas obras devem levar em conta o seu caráter artístico e literário. As obras literárias, assim como qualquer manifestação artística, não podem se tornar reféns de uma busca incessante de significados ou interpretações invariavelmente plurais. É nesse entremeio entre o ficcional e o real que está imersa a narrativa do escritor piauiense, cuja introspecção é um traço forte. Há uma espécie de confirmação em ambos, autor e texto, pois à medida que se lê as obras, mais introspectivo O. G. Rêgo de Carvalho se torna para os leitores. No mesmo sentido pode ser dito, visto que quanto mais se conhece sobre a vida de O. G. Rêgo de Carvalho, mais se compreende os porquês de uma escrita tão psicológica e intimista.

Outro aspecto relevante a ser destacado é que o fato de sua escrita ser carregada de subjetividade não significa falta de lucidez e racionalidade. Os textos de O. G. Rêgo de Carvalho, além de contemplarem em primeiro plano as dimensões mais universais do ser humano, retratam as configurações sociais, espaciais, políticas e culturais de sua época e de suas memórias. Pois, como destaca Michel de Certeau (1999), a escrita, assim como a produção artística, é o resultado do pensamento em sua localização social, espacial e institucional. Além disso, ainda nos lastros deixado por Certeau (1994), a imagem que se constrói a partir do texto escrito, sobretudo a imagem pictórica, deve ser vista como parte de um repertório cultural existente, mas que o consome de maneiras particulares, o que permite representações múltiplas do texto.

Desde o primeiro livro, *Ulisses entre o amor e a morte*, a escrita de O. G. Rêgo de Carvalho tem chamado a atenção da crítica literária e de estudiosos de uma forma geral. Os comentários tentam significar e localizar o autor em uma determinada perspectiva literária, destacando o seu estilo ousado e inovador. *Ulisses entre o amor e a morte* deixou a impressão de “uma poesia misteriosa” que estarreceu e ao mesmo tempo encantou os seus pares.

Em *Rio Subterrâneo* há onze comentários de críticos destacando as qualidades do livro e do autor. Na contracapa do livro encontra-se o depoimento de Carlos Drumond de Andrade afirmando que: “De Rio Subterrâneo tirei forte sensação de obra calcada no que o homem tem de mais dolorido e profundo; e trabalhada com aguda consciência artística. É desses livros que a gente não esquece”. A afirmação de Drumond é importante, principalmente quando fala de “consciência artística”, pois demonstra que a obra não é tão somente uma projeção de experiências pessoais do autor, mas elaborada com propósitos estilísticos bem definidos. Nesse sentido, pensar as relações entre os livros de O. G. Rêgo de Carvalho e as ilustrações que adornam as capas de diferentes edições, é compreender que há, em certa medida, lutas de representação. Segundo Pierre Bourdieu (1996), é por meio de tais lutas de representação que são definidos os “poderes de consagração estética”, tanto do escritor como do ilustrador. Por esse viés, a relação entre escrita e imagem só pode ser apreendida por meios das representações, que expressam o caráter relacional entre estética e estilo. É sobre essa obra impactante e conflituosa que os ilustradores tiveram de se debruçar para representá-la pelo olhar da arte pictórica, das imagens. As ilustrações e suas relações com os textos escritos indicam que a prática intersemiótica é inerente ao processo interpretativo de confecção das capas dos livros.

3 Entre leituras e traços: representações imagéticas dos livros de O. G. Rêgo de Carvalho

As palavras conseguem exprimir sentimentos cujos gestos e ações possivelmente não conseguiriam. Na escrita isso parece ainda mais exacerbado, pois dá margens para que cada leitura imprima uma nova carga de sensações no leitor. Da mesma maneira as imagens carregam essa capacidade de ampliar os olhares e até mesmo contribuir para a fixação ou distorção de idéias de um texto escrito. As imagens, de certa maneira, introduzem o leitor no universo do texto, preparando-o por meio de expectativas criadas em primeiro contato com a escrita do autor do livro.

A escrita, com seus estilos e formas, revela muito do período em que foi elaborada. Ela possui história e apresenta a trajetória dessa história, especialmente no que se refere aos agentes envolvidos em sua produção. Para compreender as inter-conexões entre escrita e imagens é preciso que se lance mão da concepção primária de semiótica, que se dedica à análise de qualquer forma de linguagem, seja ela verbal ou não verbal. Vale destacar que as imagens “[...] são, geralmente e não necessariamente de maneira explícita, plenas de representações do vivenciado e do visto e, também, do sentido, do imaginado, do sonhado, do projetado. São, portanto, representações que se produzem nas e sobre as variadas dimensões da vida no tempo e no espaço” (PAIVA, 2006, p. 14). Dessa maneira, literatura, imagem, tempo e espaço se inter-relacionam de tal modo que não há como pensá-los de maneira desconexa e desinteressada, pois remetem a temporalidades e espacialidades constituídas historicamente.

Como se dão tais representações quando se tratam de obras literárias? Como representar algo que, por sua vez, já uma representação do mundo? A literatura, ou melhor dizendo, a narrativa ficcional constitui-se como mais um discurso que elabora noções sobre realidades e que, por sua especificidade como escrita literária, apresenta elementos que não necessariamente são reflexos do real sensorial. Dessa maneira, utilizar as fontes iconográficas para as análises da relação entre história e literatura é seguir mais um passo na constituição do saber histórico, por meio das fricções possíveis entre as diferentes fontes e diferentes representações. É uma tarefa árdua e instigante, pois, como postulou Marc Bloch (1976), toda e qualquer fonte só é válida quando o pesquisador tratá-la como uma testemunha em depoimento, visto que ela só pode dar informações salutareis mediante os questionamentos adequados.

As imagens incorporam uma função de captar certa infinidade de significados e congelá-los no tempo, como uma tentativa de superar o transcórre do tempo e se perpetuar. Por *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 180 a 200, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 7 jun. 2010.

outro lado, por mais que a imagem tente parar uma realidade no tempo ela não tem como impedir, por completo, o surgimento de novas interpretações e significados sobre ela, pois o olhar dos que a admiram ou consomem é condicionado de maneiras diversas, visto que são formulados em temporalidades e espacialidades múltiplas. Por esse diapasão, pertinente se torna dizer que cada indivíduo, por condicionantes sociais, culturais, políticos, educacionais, econômicos etc, vai extrair ou empreender leituras bem particulares dentro de um emaranhado variado de interpretações.

Os interesses, as aplicações, as sensibilidades e saberes são aspectos que impactam no momento de uma imagem ser produzida, bem como no instante de ser apreciada. O receptor da imagem, ao se deparar com a mensagem que ela traz, busca, quase que automaticamente, decodificá-la a partir de conhecimentos e associações com suas experiências e vivências que possam representar o mundo que ele conhece. Por isso que em muitos casos, as interpretações podem parecer alheias a uma determinada imagem, visto que o mundo representado pela arte nem sempre se associa ao mundo que cada pessoa representa.

O universo das representações imagéticas, ou seja, da iconografia, é demasiado extenso, visto que engloba pinturas, desenhos, esculturas, charges, filmes, fotografias etc. Por razão dessa amplitude, e em decorrência do objeto deste estudo, optou-se pela utilização e discussão a partir das ilustrações das capas dos três livros de O. G. Rêgo de Carvalho. O debruçar sobre as capas, como composição do arcabouço empírico, permite a visualização das trajetórias da escrita, ampliando os horizontes para o aprofundamento não somente das obras em si, mas das configurações histórico-culturais de produção e consumo de tais textos.

Uma característica à parte dos livros de O. G. Rêgo de Carvalho é a que se refere às ilustrações das capas. O leitor se depara, a partir das capas, com muitas das sensações e sentidos que, em grande medida, são expressos ao longo da narrativa. É fundamental que se diga que, no universo do campo cultural, literatura e imagem devem analisadas à luz de certos referenciais, sejam eles estéticos ou sociais, para que as inferências não sejam, também, de cunho unicamente subjetivo. É preciso atentar para as consonâncias e dissonâncias entre texto e imagem, não como uma postura metódica da busca de uma verdade absoluta, mas no intuito de perceber que há sistemas relacionais de verdade que se produzem pela literatura e pela imagem, pois, como alerta Peter Burke (2004), é importante observar os pontos de inserção de cada imagem e texto nas configurações sociais nos quais se inserem.

Necessário se faz perceber que essa inserção não se dá somente no momento de produção da obra, seja literária ou artística, mas em toda a sua trajetória de consumo e apropriação. Segundo Roger Chartier (2002), falando especificamente do livro, a visualização dessa trajetória permite compreender as relações de poder em que autor, produção, consumo e apropriação estão imersos. Há uma complexa relação entre leitor, autor e artista, pois são sujeitos diferentes que consomem o texto de maneiras também diferentes. É no seio dessa complexidade que “o leitor da imagem é convidado a compartilhar as emoções dos personagens, e o artista se esforça em se pôr à altura do romancista” (DOODY, 2009, p. 579). O ilustrador tenta dar vida às relações e ações dos personagens, sobretudo dos protagonistas.

A dimensão subjetiva e introspectiva é ressaltada, por exemplo, no livro *Rio Subterrâneo*, cujo título incita um leque de interpretações. A ênfase dada ao espaço, como símbolo material máximo da narrativa de *Rio Subterrâneo*, pode ser percebida em algumas de suas edições, que dão destaque a uma figura que representaria o sobrado, que um dos lugares de memória do personagem Lucínio. Essa relevância é facilmente notada na ilustração da 1ª edição, feita por Marius Lauritzen Bern², publicada pela editora Civilização Brasileira.

² Marius Lauritzen Bern nasceu no ano de 1930, na cidade do Rio de Janeiro. Sua origem é estrangeira, pois seu pai, William, era húngaro e sua mãe, Anna, era dinamarquesa. Teve seus estudos iniciais na de Belas Artes na Universidade Federal do Rio de Janeiro, no ano de 1948, estudando por um ano. É considerado um dos maiores artistas que atuaram como ilustradores na editora Civilização Brasileira. Fez inúmeras ilustrações para autores brasileiros e estrangeiros, especialmente de livros de cunho político e histórico. Faleceu no ano de 2006.



Capa da 1ª edição de *Rio Subterrâneo* (1967)

Nessa capa, o sobrado é centro das informações, antecipando a mesma perspectiva sombria e fantasmagórica que será acentuada na segunda edição de 1972. O personagem principal, Lucínio, não aparece na figuração da capa dessa primeira edição, pois é o espaço o lugar que povoa muitos dos medos e a memória do garoto e isso parece ter sido mais fortemente capturado pelo ilustrador. O isolamento da casa, em meio a uma paisagem seca, também denota a concepção do artista em relação às terras do interior do nordeste. Isso demonstra uma representação histórica e culturalmente construída sobre o nordeste, como sendo um território de seca, escassez e miséria. Lugar no qual o determinismo geográfico atua sobre o homem de forma voraz e no qual as condições de vida humana se confundem às configurações da natureza.

Nessa representação o espaço geográfico é marcado por uma concepção que parece refletir a dicotomia campo e cidade, na qual o campo é visto como o local onde o próprio tempo tem uma dinâmica diferenciada. A ilustração remonta às concepções do conflito entre a cida-

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 180 a 200, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 7 jun. 2010.

de e o campo, como destaca Raymond Williams (1999), que povoam, desde o século XIX, a persistência dessa dicotomia na escrita literária.

A ilustração está muito mais em consonância com o que é escrito na orelha do livro dessa primeira edição. Nela encontram-se os comentários feitos por Esdras do Nascimento sobre a obra. Antes mesmo de falar do conteúdo do texto, Esdras do Nascimento faz um longo panorama do que, para ele, seria a realidade da cidade de Teresina e do todo o estado do Piauí. Em suas observações o estado ainda era marcado pela insipiente produção de gado, por uma deficiente exploração da maniçoba e por mazelas várias de cunho natural. Em sua análise o contorno ambiental do estado era degradante. Os determinismos geográficos aparecem como amarras que localizam o estado no atraso e no mundo do rural, do antigo. Essa concepção é, em boa medida, endossada pela ilustração de Marius Lauritzen Bern.

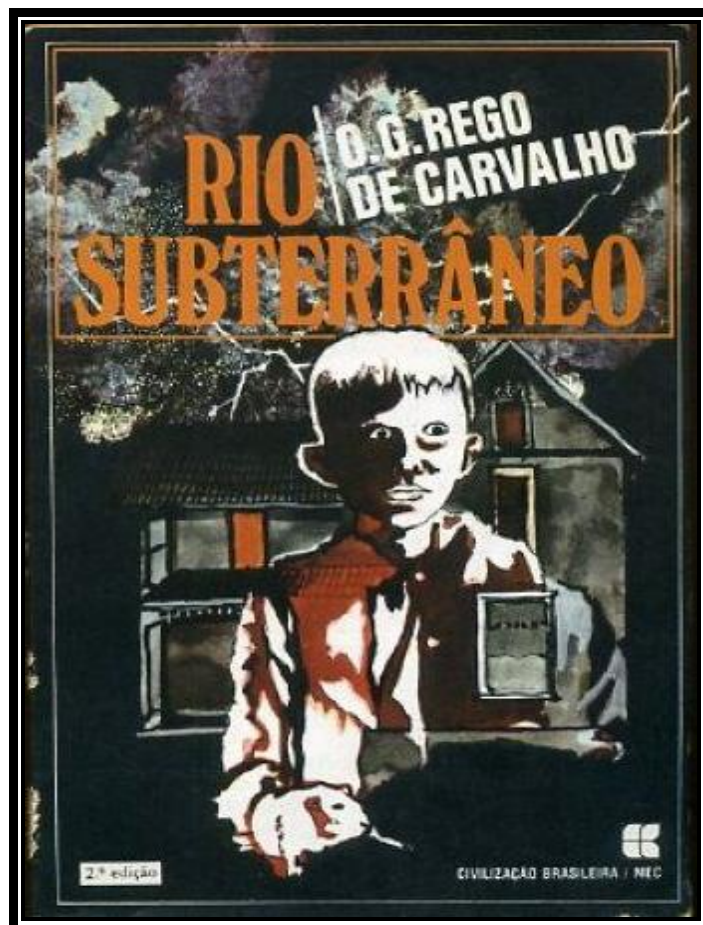
Contudo, tal isolamento poderia ainda representar o próprio sentimento de isolamento de Lucínio em meio ao esquecimento de outros lugares, o que se pode afirmar somente quando se conhece o conteúdo da obra. Nesse sentido, parece acontecer o inverso, visto que a capa deveria introduzir o leitor no universo da leitura e não o texto explicar a ilustração da capa.

Cinco anos mais tarde *Rio Subterrâneo* é recebe sua segunda edição. Alguns traços ainda permanecem, como o destaque para as representações sombrias. A característica enegrecida deixa em terceiro plano o que seria a natureza, principalmente as árvores. Em certa medida, tal ilustração está escalonada de maneira hierárquica: em primeiro plano, Lucínio; em segundo plano, o Sobrado; e em terceiro, de forma pouco clara, a Vegetação. Vale destacar, em primeiro momento e por meio dessa disposição hierárquica dos elementos que compõem a capa, que a maior distinção entre as duas edições, no tocante às ilustrações, é a apresentação, a retratação da figura do personagem central do livro: Lucínio.

A ênfase no personagem remonta a uma discussão que aproxima ainda mais literatura e imagem, texto e iconografia. Conforme Margaret Doody (2009), em inglês o vocábulo “character” significa personagem, mas também que dizer “figura” ou “signo”, o que sugere que, desde o início, os personagens de um romance são figuras e signos. Entretanto, o vocábulo em si não consegue, por mais detalhada que possa ser as características agregadas a ele, expressar visualmente tal premissa. Por tal razão, “A iconografia de um personagem pode ser entendida como representação de alguém a ser admirado e desejado, ou desprezado e ridicularizado – mas, de qualquer forma, responde a uma curiosidade que o texto escrito não consegue satisfazer por inteiro” (DOODY, 2009, p. 563).

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 180 a 200, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 7 jun. 2010.

Nessa ilustração da segunda edição, o meio rural e o domínio da natureza sobre a imagem não aparecem como os elementos de destaque em toda a composição.



Capa da 2ª edição de *Rio Subterrâneo* (1972)

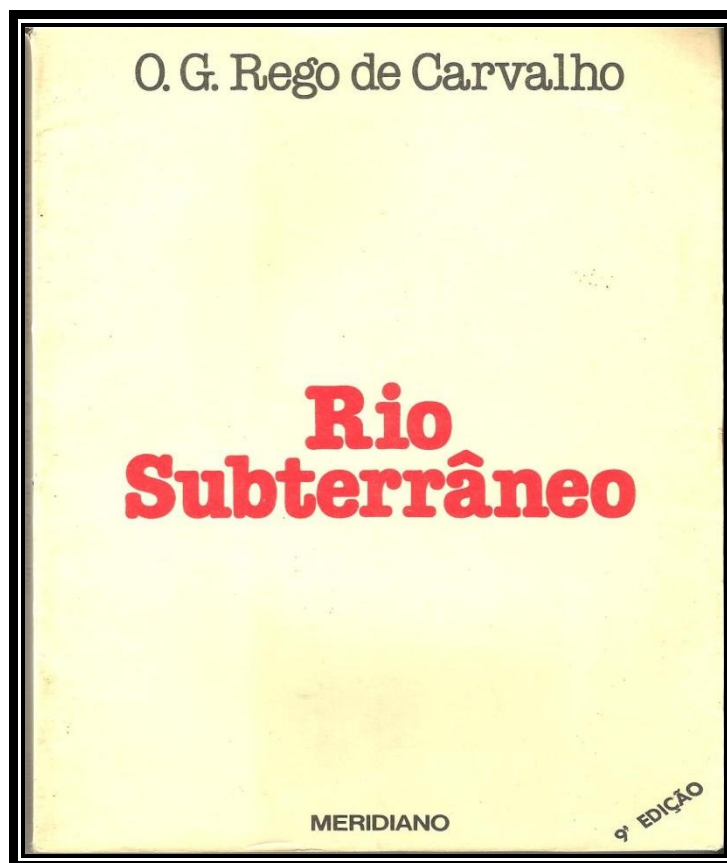
Nessa ilustração, as cores escuras e pretas pretendem retratar as dimensões intimistas da obra. Para o ilustrador, os problemas de cunho psicológico só podem ser apreendidos como algo sombrio, pois seria o contrário à clareza atribuída à racionalidade. A razão, por esse sentido, não daria espaço para experiências que remetem a estados de espírito. Ademais, isso pressupõe uma concepção medievalista de se atribuir o desconhecido às trevas. A escuridão seria sinônimo de tudo o que fosse negativo e indesejado, enquanto que a luz e claridade seriam símbolos não só da racionalidade, mas do estado de espírito ligado às coisas sagradas e religiosas, portanto, socialmente aceitas. De certo modo, tal concepção ainda persiste na mentalidade de muitas sociedades de ligação cristã.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 180 a 200, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 7 jun. 2010.

Na capa o artista destacou o que mais lhe chamou a atenção. Em primeiro plano aparece o personagem central, Lucínio, que é atormentado pela doença do pai, que apresenta sinais bem nítidos de problemas mentais. Na pintura da capa do livro, os olhos do garoto estão com uma expressão que, a priori, remeteria aos transtornos com os quais também sofria. Ao fundo aparece um prédio que provavelmente representa o sobrado, que é uma das poucas lembranças de Lucínio sobre Oeiras. O sobrado é um lugar de memória que o ilustrador percebe como um espaço que ocupa grande parte das dores sentidas por Lucínio. O destaque dado a Lucínio e a tentativa de captar suas sensibilidades se justifica pelo fato de que, “de modo geral, os ilustradores se concentram nos acontecimentos: tal como os diretores do cinema, eles querem nos mostrar os personagens em ação” (DOODY, 2009, p. 571). Na ilustração está captada uma das temáticas que permeiam a escrita de O. G. Rêgo de Carvalho, pois os espaços constituem ponto de identificação das sensibilidades dos principais personagens, como é o caso do sobrado para Lucínio.

No sobrado habita D. Joana, que é uma senhora que enlouquecera quando presenciou o filho sendo atacado por uma cobra. O desespero foi tão intenso que a predisposição para problemas mentais aflorou e ela entrou em um “mundo” no qual ela não conseguira perceber que o filho retornara são e salvo daquele ataque. Desde então, D. Joana vive um quarto nos fundos do Sobrado, no fim de um corredor escuro. A disposição dos elementos e a escolha da cor cristalizam a imagem de que a tristeza e o sofrimento são os aspectos que predominam no livro, como destacou Carlos Drumond de Andrade na contracapa do livro.

Por outro lado, a 9ª edição de *Rio Subterrâneo* traz uma leitura quase que oposta, mas não menos contundente, em relação à primeira e à segunda edições, pois toda a capa está em cor clara e com ausência de figuras. Vale ressaltar que, além das técnicas e estilos de ilustração, cada edição também dispunha de recursos variados, o que provavelmente impactava na configuração das capas, pois quanto mais elaborada fosse, mais elevado seria o custo para sua confecção.

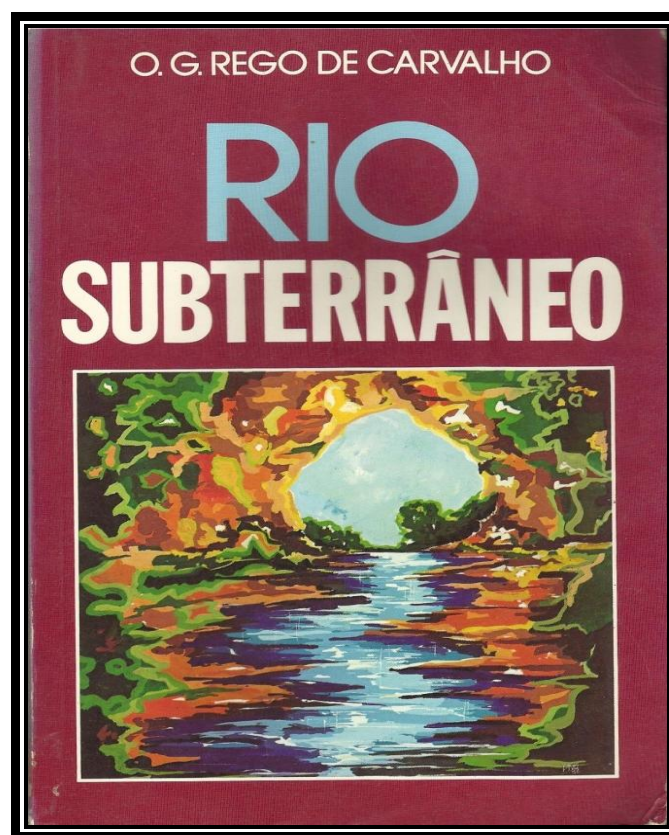


Capa da 9ª edição de *Rio Subterrâneo* (1995)

Nessa capa não há nenhuma ilustração que remeta a qualquer tipo de figura definida. Há apenas o nome do autor, o título da obra e o nome da editora. O único destaque está na cor das letras do título, que está todo em vermelho de uma tonalidade vibrante. Nessa representação, o que foi captado é uma obra cujo vazio e a perda são as maiores marcas. Isso remete à falta de referências, por parte de Lucínio, à terra natal, Oeiras. Além disso, a não-presença de figuras diretas demonstra uma estratégia daquela edição em provocar no leitor o que está a ser descoberto em meio àquele silêncio de imagens. A capa, então, já incentiva o leitor a se adentrar na descoberta do que seja o “rio subterrâneo” do qual trata a narrativa de O. G. Rego de Carvalho. A falta da companhia do pai, que está enfermo em sua doença mental. A perda de uma lógica nas ações e pensamentos de Lucínio. Essas sensações constam no conteúdo do livro e a capa expressa de uma maneira mais enigmática.

Em perspectivas ainda mais diferentes, aparecem ilustrações como das capas das quinta e décima edições de *Rio Subterrâneo*. Por que discuti-las paralelamente? Pela impressão primeira que causam no leitor ou no observador. Elas não retratam os aspectos sombrios da primeira e da segunda edição, nem o vazio e incerteza da nona edição.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 180 a 200, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 7 jun. 2010.



Capa da 5ª edição de *Rio Subterrâneo*(1985)

A quinta edição de *Rio Subterrâneo* traz em sua capa uma ilustração que, a priori, parece retratar a imagem de um rio. Essa representação está atrelada à dimensão literal do título, ou seja, o “rio” é apreendido como o próprio Rio Parnaíba do qual fala, por muitas vezes, Lucínio. Contudo, ao fazer isso o ilustrador não está equivocado, pois o Rio Parnaíba é um dos lugares que despertam as angústias e delírios do personagem. Em certos momentos, o rio se mostra como um convite à loucura e à própria morte, mas, em outras circunstâncias é o consolo e a única companhia que Lucínio tem para compartilhar seus pensamentos. No livro, então, o rio não se trata unicamente de uma descrição do espaço geográfico, mas sim, constitui uma projeção das experiências do personagem.

No livro, também, não é encontrada a autoria da ilustração, o que dificulta análise, deixando apenas indícios para uma interpretação das intencionalidades do ilustrador. Há apenas as informações de ter sido publicada pela editora Meridiano e o texto foi impresso pela Companhia Melhoramentos de São Paulo, bem como foi composto pela Artestilo – Compositora Gráfica Ltda. Isso demonstra que, nessa edição, dar créditos ao ou aos

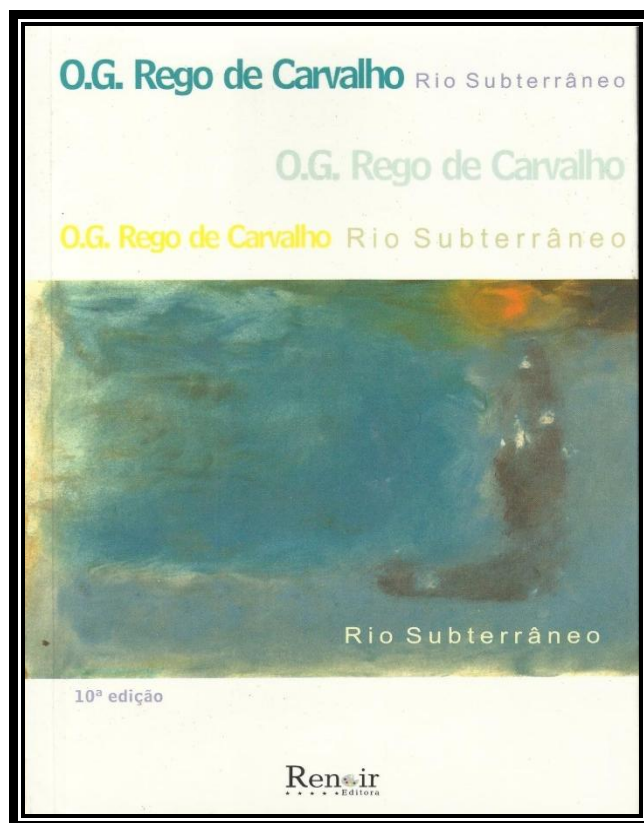
Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 180 a 200, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 7 jun. 2010.

ilustradores não assume importância de monta, diferentemente do que foi com a primeira edição. Na primeira edição, destacar o nome de um dos maiores ilustradores fazia parte das estratégias de valorizar ainda mais o livro a ser divulgado. O texto justicaria a arte, e a arte legitimaria o texto. Isso foi uma expressão nítida, talvez de forma antecipada do que se pensa hoje, de uma postura intersemiótica.

Na décima edição a ilustração da capa é de autoria de Gabriel Archanjo³. Nessa capa, há a conexão entre o subjetivismo do ilustrador e a subjetividade de O.G. Rêgo de Carvalho. O jogo com o movimento do título e do nome do autor tem o propósito de recriar o ir e o vir das inquietudes que acometem os personagens da obra. Além disso, nome do autor e título da obra estão dispostos de tal maneira que se confundem e se coadunam, pois, nessa perspectiva, autor e obra estão ligados por laços que ultrapassam a condição de escritor e escrita. Nessa ilustração a escrita é o próprio autor e o autor é a escrita, pois são, em essência, indissociáveis. A ilustração da décima edição apresenta uma confluência de cores, cujos formatos não são definidos, fazendo apenas sugestões de formas. Isso demonstra que “os ilustradores dos romances por vezes registram o desejo difuso de conferir cor ou movimento à ação” (DOODY, 2009, p. 589).

³ Gabriel Archanjo nasceu na cidade de Teresina, no estado do Piauí, no ano de 1963. É artista plástico, autodidata. Os críticos de arte o descrevem pela sua marca pautada no subjetivismo. Sua identificação com o livro de O. G. Rêgo de Carvalho também se insere na esfera do subjetivismo, que é a marca mais pontuada na obra do escritor piauiense.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 180 a 200, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 7 jun. 2010.



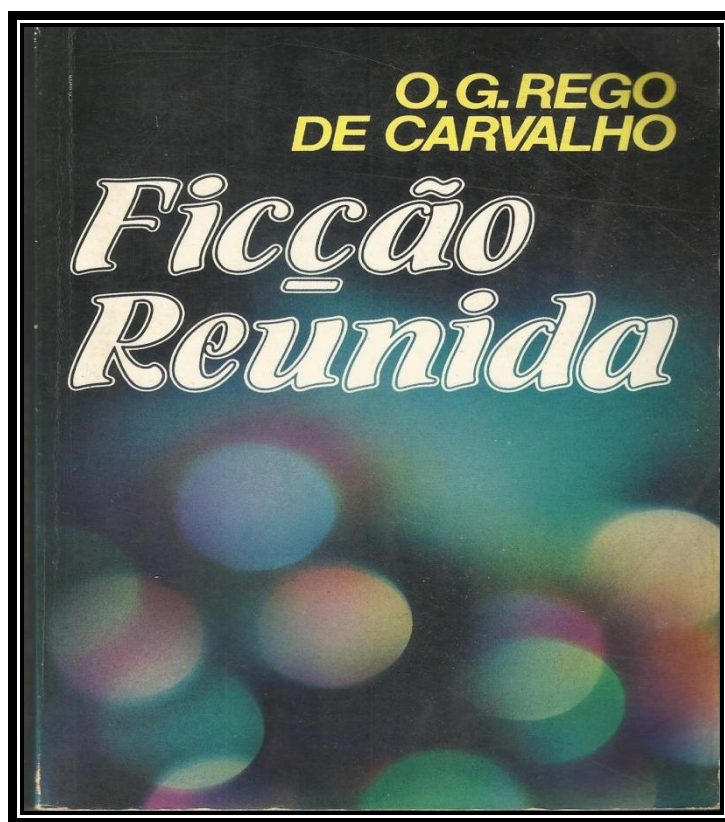
Capa da 10ª edição de *Rio Subterrâneo* (2009)

Provavelmente, a tarefa mais difícil não tenha ficado a cargo dos ilustradores de cada obra individualmente e suas respectivas edições. O maior desafio foi o de retratar, por meio da ilustração, as três obras ao mesmo tempo. Isso foi o que aconteceu no livro que reúne os três livros de O. G. Rêgo de Carvalho em um único volume, intitulado de *Ficção Reunida*.

Algo interessante que foi uma tentativa de, mais que agrupar os três textos, de atribuir certa concisão na narrativa do autor piauiense. São livros de três décadas diferentes (1950, 1960, 1970), que, de certa maneira, expressam o autor de maneira também diferente. Muito embora as narrativas não se refiram, direta e aparentemente, ao período nos quais foram escritos, não há como não apreendê-los deslocados de tais cronologias, pois o texto é fruto de uma temporalidade, ou seja, cada momento apresenta uma maneira particular de subjetivação do tempo, seja por cada pessoa, seja por um grupo social.

Nesse sentido, a escrita não está destituída dessa vinculação intrínseca ao momento de sua criação. Dessa maneira, *Ficção Reunida* tornou-se um esforço de estreitar o tempo e aproximar temporalidades de produção e de consumo, tentando encurtar as pontes entre autor e

leitores. Daí o desafio ainda maior de se ilustrar um livro que nasce com intento tão grandioso.



Capa de *Ficção Reunida* (1991)

Nessa edição de *Ficção Reunida*, que não apresenta a autoria da ilustração, a tentativa de amalgamar a história e a essência das três obras deu espaço para uma leitura imagética de contornos incógnitos. O fundo escuro é apenas salpicado de alguns círculos com cores fracas, assemelhando-se a borões. São sensações engendradas por meio de uma mistura relativamente difusa em meio à regularidade e simetria de tais circunferências. A imagem remete às percepções da consciência, quando o mundo não está muito bem definido pelos sentidos. Dessa maneira, a relação entre texto e imagem é concebida como indissociável, pois:

as imagens dão acesso não ao mundo social diretamente, mas sim, visões contemporâneas daquele mundo [...] O testemunho das imagens necessita ser colocado no “contexto”, ou melhor, em uma série de contextos no plural (cultural, político, material, e assim por diante [...]) Uma série de imagens oferece testemunho mais confiável do que imagens individuais [...] No caso de imagens, como no caso de textos, o historiador necessita ler nas entrelinhas, observando os detalhes pequenos mas significativos – incluindo ausências significativas – usando-os como pistas para informações que os produtores de imagens não sabiam que eles sabiam, ou para suposições que eles não estavam conscientes de possuir (BURKE, 2004, p. 236-237).

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 180 a 200, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 7 jun. 2010.

As leituras feitas sobre as ilustrações das capas dos livros de O. G. Rêgo de Carvalho buscam apreender os detalhes, os significados e idéias que nem sempre os próprios ilustradores teriam consciência, visto que são “visões” do mundo narrado. Segundo Flávia D. Costa Moraes (2005), as representações visuais podem revelar as trajetórias não somente da sua constituição, mas os condicionantes sócio-culturais que as circundam e que legitimam a existência, o consumo e a apropriação da obra literária. Como, em geral, as representações feitas por meio das ilustrações não são neutras, visto que somente os personagens considerados os mais importantes na trama do romance, tornou-se mais prático uma ilustração que não desse destaque a algum personagem específico. Buscou-se, então, representar as sensações e sensibilidades que as três obras sugerem. Há certa disputa de representação, pois “[...] a iconografia de um romance subtrai uma parcela do poder do autor; mas o mais adequado é, talvez, considerá-la como uma forma de tradução” (DOODY, 2009, p. 563). Como toda tradução, o resultado nunca é o retrato fiel da coisa traduzida, pois há os inúmeros mecanismos de adequação de uma linguagem a outra.

Algumas ilustrações também refletem uma dicotomia inerente ao próprio romance, relacionada à percepções do verdadeiro e do falso, do que é comum e do que seja visto como estranho ou incoerente. Por isso, “a oposição ‘corriqueiro/extraordinário’ não é senão um caso particular da oposição ‘verossímil/maravilhoso’” (SITI, 2009, p. 173). Por esse viés é que muitas ilustrações se enveredam por uma pretensa retratação “fiel” da obra artisticamente pensada e representada. Contudo, os aspectos de realidade não se encerram em um paradigma inerte de verdade, pois a verdade que dada ilustração pretende construir é historicamente construída.

Como destacou Boris Kossoy (1989), ao se referir às imagens de modo geral, além do sentido letárgico que o encantamento que uma imagem possa despertar, o pesquisador de qualquer área do conhecimento, deve atentar para os inúmeros indícios que localizam a imagem em suas intencionalidades. Os espaços que são retratados em cada ilustração se assemelham ao que apontou Ítalo Calvino (1990) sobre as “cidades invisíveis”, que existiriam tantas quantas forem as cidades imaginadas, planejadas e projetadas por cada sujeito ou grupo social. De maneira análoga, ocorre com as imagens sobre a obra do literato piauiense, que são “escritas invisíveis” que ganham novos contornos em cada traçado do desenho e da ilustração como um todo.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 180 a 200, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 7 jun. 2010.

4 Considerações Finais

De modo geral, os ilustradores nem sempre se restringem ou se deixam prender a uma tentativa exaustiva de retratar ou de representar fielmente a obra escrita. Se fosse diferente não poderiam ser considerados de artistas, cujas apreensões e interpretações lançam vãos dos mais possíveis significados e leituras do texto. Isso, de certa maneira, denota a infinita riqueza dos textos que são representados pictoricamente. Além disso, essa trajetória das ilustrações e edições demonstra que a postura intersemiótica já era recorrente na pareceria entre textos escritos e arte.

As interpretações feitas por críticos literários contribuem para as (re) leituras dos textos do literato piauiense e, em certa medida, também assumem o papel de parâmetro para a produção das ilustrações das capas. As cidades e os costumes que são apresentados na obra de O. G. Rêgo de Carvalho estão envoltos por inúmeras sensibilidades e sentimentos de seus personagens, o que reforça ainda mais o tom sócio-psicológico da narrativa. Pelo caráter subjetivo, intimista e inovador da narrativa dos livros de O. G. Rêgo de Carvalho, as ilustrações feitas seguem as potencialidades que tais características imprimem.

Contudo, as liberdades das interpretações, não vilipendiam a mensagem da obra, mas não se tornam, e nem intentam ser, retratações fiéis do enredo. Lembrando os ensinamentos de Ítalo Calvino (2009), o que pode ser sempre (re) descoberto da escrita se dá nas suas interpretações, das quais as ilustrações, no caso dos livros do literato piauiense, fazem parte e que são indícios de que algo novo pode ser futura e continuamente descoberto. Tais descobertas se manifestam além das análises de cunho estritamente semiótico, encaminhando-se, também, pelas dimensões socioculturais, portanto históricas, das quais texto literário e arte fazem parte. Nesse sentido, é possível perceber as artes que se fazem sobre a escrita, ao mesmo tempo em que é visualizada a escrita da própria arte.

ABSTRACT: the present article has the main objective of analyzing the inter-relations between the work's narrative of the Piauiense writer, O. G. Rêgo de Carvalho and the interpretations and (re) readings done about it, apart the illustrations of the capes of different editions of his books. Methodologically, the article was based on the analytical and interpretative reading of the illustrations of the Piauiense author's books. In parallel, it was done a theoretical dialog with authors like Sevcenko (1999), Decca (2000), Eco (200) and Williams (1999) to the discussions about the approaches between history and literary written. To the dimensions of art, the base was on Doody (2009), Paiva (2006), Burke (2004) and Bourdieu (1996). The *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 180 a 200, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 7 jun. 2010.

ent illustrations reveal that, in the hermeneutic, literature and art constitute themselves as narrative that are completed with specific levels of consonance and dissonance.

KEYWORDS: Literature. Hermeneutics. History. Illustrations.

Referências

BLOCH, Marc. *Introdução à história*. 3. ed. Rio de Janeiro: Publicações Europa-América, 1976.

BOURDIER, Pierre. *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. Lisboa: Presença, 1996.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*; tradução Vera Maria Xavier dos Santos; revisão técnica Daniel Aarão Reis Filho. – Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CARVALHO, O.G. de. *Ulisses entre o Amor e a Morte*. Teresina: Ed. do Autor, 1953.

_____. *Rio Subterrâneo*. Teresina: Caderno de Letras Meridiano, 1967.

_____. *Rio Subterrâneo*. 2. ed. Teresina: Caderno de Letras Meridiano, 1972.

_____. *Rio Subterrâneo*. 5. ed. Teresina: Caderno de Letras Meridiano, 1985.

_____. *Rio Subterrâneo*. 9. ed. Teresina: Caderno de Letras Meridiano, 1995.

_____. *Rio Subterrâneo*. 10. ed. Teresina: Renoir, 2009.

_____. *Somos Todos Inocentes*. 5. ed. Teresina: Fundação Quixote, 2007.

_____. *Ficção Reunida*. 4. ed. Teresina: Corisco, 1991.

_____. A cidade eleita. In: *Revista da Academia Piauiense de Letras*. Nº 52. Ano 77. Dez. 2004.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. 10. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Bertrand/ DIFEL, 1994.

_____. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 180 a 200, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 7 jun. 2010.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes*. Porto Alegre: Ed. da Universidade UFRGS, 2002.

DECCA, Edgar S. de.; LEMAIRE, Ria (Orgs.). *Pelas margens: outros caminhos da história e da literatura*. Campinas, Porto Alegre: Ed. da Unicamp, Ed. da UFRGS, 2000.

DOODY, Margaret. Dar um rosto ao personagem. In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 563-592.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ática, 1989.

KRUEL, Kenard. *O. G. Rêgo de Carvalho: fortuna crítica*. Teresina: Zodíaco, 2007.

MORAIS, Flávia D. Costa. Um estudo sobre as representações visuais da peça Hamlet de William Shakespeare. *Falla dos Pinhaes*. Espírito Santo, SP. v. 02. n. 02, jan./dez. 2005. p. 19-34.

MOURA, Francisco Miguel de. *O. G. Rêgo e o Romance sócio-psicológico*. Teresina, 20 de março de 1997, p. 01. Semana O. G. Rêgo de Carvalho. Disponível em: <<http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=1968&cat=Ensaios&vinda=S.>>. Acesso em: 22 abr. 2011.

PAIVA, Eduardo França. *História e imagens*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SITI, Walter. O romance sob acusação. In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 166-241.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 180 a 200, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 7 jun. 2010.